

APOCALÍPTICO SUDAMERICANO: *EL ETERNAUTA* Y SUS LECTURAS EUROPEAS Y NORTEAMERICANAS

Del Percio, Daniel

Daniel Del Percio ddelpercio1@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.10, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 17 Marzo 2020
Aprobación: 20 Abril 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602365008/index.html>

Resumen: Incluso el apocalipsis es algo que debe ser construido. Cada cultura da forma a sus miedos a partir de imágenes guía que definen (casi diríamos que normativamente) su propia visión del fin de los tiempos. La forma que le damos a lo apocalíptico es producto de la neurosis de cada cultura particular. Desde esta perspectiva, *El Eternauta*, de Héctor G. Oesterheld (tanto en sus versiones de Francisco Solano López, publicada entre 1957 y 1959, como la de Alberto Breccia, diez años posterior y con un mayor énfasis político) aparece ante nosotros como un modelo del fin de la Argentina tal como la conocemos. Lo curioso es cómo se constituyó también en una obra de referencia en Europa y (mediada por una novela de Robert Heinlein, *Starship Troopers*) en secreta inspiración para el público de EE. UU. Más significativa aún es su influencia en Italia, Francia y Bélgica, en donde el gran crítico Thierry Groensteen (*Le Systeme de la Band Desinée*, 1999) toma como ejemplo para su teoría de la «solidaridad icónica» (centro del sistema semiótico del cómic) cuatro lenguajes específicos de la novela gráfica (y en particular, del *fantasy* gráfico): el norteamericano, el europeo (con su eje central en el cómic franco-belga), el japonés y el argentino. Nuestro propósito es indagar, tanto desde los aspectos formales como temáticos de *El Eternauta* y sus secuelas y versiones, algunos de los múltiples ecos de esta obra en culturas en donde la tradición del cómic es mucho más profunda y difundida.

Palabras clave: *El Eternauta*, Francisco Solano López, Solidaridad Iónica, Alberto Breccia, H G. Oesterheld.

Abstract: *Even the apocalypse is something that must be built. Each culture shapes its fears based on guiding images that define (we would almost say normatively) its own vision of the end times. The way we give the apocalyptic is a product of the neurosis of each culture. From this perspective, El Eternauta, by Héctor G. Oesterheld (both in his versions of Francisco Solano López, published between 1957 and 1959, and that of Alberto Breccia, ten years later and with greater political emphasis) appears before us as a model of the end of Argentina as we know it. The funny thing is how it was also a reference work in Europe and (mediated by a novel by Robert Heinlein, Starship Troopers), secret inspiration for the American public. Even more significant is its influence in Italy, France and Belgium, where the great critic Thierry Groensteen (Le Systeme de la Band Desinée, 1999) takes as an example for his theory of «iconic solidarity» (center of the semiotic comic system) four specific languages of the graphic novel (and in particular, graphic fantasy): the American language, the European language (with its central*

axis in the Franco-Belgian comic), the Japanese language and the Argentine language. Our purpose is to investigate, both from the formal and thematic aspects of El Eternauta and its sequels and versions, some of the multiple echoes of this work in cultures where the comic tradition is much deeper and more widespread.

Keywords: The Eternaut, Francisco Solano López, Iconic Solidarity, Alberto Breccia, H G. Oesterheld.

El Apocalipsis vino para quedarse. Luego de los desastres de la Segunda Guerra Mundial (genocidios, masacres, bombardeos y el muy concreto peligro atómico), la cultura (y en particular, la cultura popular) desplegó, como en una suerte de neurosis colectiva, la imagen recurrente del Apocalipsis ya no en su sentido de «revelación de lo oculto» sino de «exterminio» y de «catástrofe histórica final». El cine catástrofe norteamericano y el británico de los años 50, con sucesivas invasiones extraterrestres, son quizás sus ejemplos emblemáticos. Pero, como una curiosa amplificación del problema desde la periferia, en el mismo período en Argentina se desarrolló esta temática desde un ángulo diferente, no polarizado en el eje Oriente-Occidente, y desde el lenguaje de la historieta. En 1957, en la revista *Hora Cero*, aparecerá el primer número de *El Eternauta*. Quizás lejos de imaginar su trascendencia futura, H. G. Oesterheld y Francisco Solano López dieron a luz una narración gráfica que se expandirá por el mundo. Nuestro propósito es explorar algunos aspectos de esta difusión extraordinaria a partir de la propia lógica narrativa del cómic.

LA LÓGICA NARRATIVA DEL CÓMIC

El cómic, género narrativo-icónico, se prestó admirablemente a lo apocalíptico, tanto por su carácter popular (en especial, en EE. UU., en donde los extraterrestres eran un símbolo de la amenazante URSS) como por su particular lógica narrativa, que es a la vez textual, secuencial-gráfica e icónica no secuencial. Esto deriva efectivamente de que el cómic es en esencia un lenguaje visual, al que puede agregarse texto. Pero incluso este texto ya no responde a la lógica habitual de la literatura, sino que se articula de maneras muy variables con lo icónico. En términos más narratológicos, tendríamos, según Thierry Groensteen (2007), tres claves de esta articulación:

1. Lo que el autor belga denomina *spatio-topical system*: distribución espacial de los paneles (cuadritos) en la página y de cada cuadro en relación con el panel.
2. *Arthrology*, neologismo derivado de «arthron» (articulación) que implica, en sentido restringido, las relaciones lineales entre los paneles, o bien «de distancia» con respecto a todo el sistema que conforma (sentido general y secuencial).
3. Pero a estas relaciones narrativas (que pueden ser pensadas de manera similar a cómo la narratología piensa un texto) se contraponen las imágenes dentro de los paneles, que pueden ser vinculadas en series

(continuas o discontinuas) no a través de relaciones narrativas, sino icónicas.

Resumiendo: el cómic debe ser pensado en función de su distribución espacial en la página, de la articulación de imagen y texto (sin prescindir de «lo literario» del texto, que «dialoga», ya sea como refuerzo o contrapunto, con la imagen) y de la articulación icónica entre sus imágenes. A esto podríamos agregar elementos secundarios, pero altamente significativos, como ser el color, el trazo, el formato de los bordes de los cuadros, la tipografía, etc^[1].

Sin espacio aquí para profundizar en estas tres claves, es importante sin embargo detenernos en la tercera: las relaciones icónicas, puesto que estas son múltiples y, en cierto modo, son las que mejor definen un cómic. Groensteen desarrolla un concepto capital a partir de la iconicidad: la solidaridad icónica^[2]. Esto es, una convergencia semiótica en el nivel de la recepción de las recurrencias icónicas dentro de un cómic. Un concepto quizás no tan distinto del que el teórico italiano Armando Fumagalli denomina, aplicándolo al cine, «*image system*»^[3]. Solo que esta «iconicidad» es «estática». Y la imagen estática se articula dentro de una secuencia lineal-narrativa que, a su vez, se despliega en una convergencia no lineal icónica. Por tanto, su «lectura» no es lineal, pero la secuencialidad forma parte de esa lectura. Dicho de otro modo, la lectura de un cómic es débilmente secuencial en cuanto a imagen y en cuanto a texto, pero ambas secuencialidades están subsumidas en una recepción similar a la que tendría un ícono.

Esto implicaría, según Groensteen, renunciar a dos ideas que hacen opaco todo estudio sobre el cómic (Groensteen, 2007, p. 75 y sigs.):

1. La de que el cómic debe descomponerse para su análisis en sus partes más elementales, esto es, guion y dibujo.
2. La de que constituye una mixtura de imagen y texto. Por el contrario, Groensteen plantea la primacía de la imagen sobre el texto. Esto se observa claramente en el hecho de que puede existir cómic sin texto, pero la recíproco es inválido.

Esta breve introducción nos permite pensar un aspecto central de la relación cómic-apocalipsis, ya que es no solo un lenguaje, sino un fenómeno histórico-sociológico e, incluso, económico, y también un original conjunto de mecanismos productores de sentido (Groensteen, 2007, p. 62). Este aspecto social, cultural e incluso regional se manifiesta desde muchos aspectos, pero centralmente desde la «solidaridad icónica». Es «esta convergencia de íconos» lo que define su identidad histórico-social, mucho más que sus textos. Desde esta posición, pensar en qué medida un cómic trasciende las fronteras de la cultura, de la lengua y de la época en que fue escrito nos da la medida de la «energía semántica» que deriva de su capacidad icónica. El caso de *El Eternauta* es altamente significativo, porque probablemente ninguna otra historieta episódica ni argentina ni sudamericana ha logrado trascender fuera de las fronteras que definieron su contexto de producción, y no solo mantenerse en el tiempo, sino incrementar sus significados^[4]. Hoy, como veremos, el cómic de Oesterheld y Solano López es al mismo tiempo profundamente porteño y sudamericano, y universal. Categoría que muy pocas novelas gráficas han logrado adquirir.

EL ETERNAUTA: ORIGINALES, REMAKES Y APÓCRIFOS

Pensar la recepción de un cómic desde el concepto de «solidaridad icónica» implica tener presente el valor que los autores y los receptores darán a esos icónicos. Recordemos que pensadores contemporáneos como Massimo Cacciari identifican al ícono como «un pensamiento pictórico», polo o referente de la vida misma, con lo cual es siempre una imagen «real» (2011, p. 3 y sigs.). Por lo pronto, lo apocalíptico se articula en cierta gama de imágenes muy específicas, que pueden llevar a una fuerte identificación en los receptores (como ocurre con el hongo atómico que envuelve a Buenos Aires en esta historieta). Pero a su vez los cómics que trascienden en general quedan identificados a través de un ícono que los representan: en *Mafalda*, la típica figura de esta niña que hace continuas e incómodas observaciones sobre la realidad de los adultos; en *El Eternauta*, el héroe solitario que avanza entre una nieve envenenada, dentro de un extraño traje que parece de buzo^[5]. En la versión de Breccia de 1969, en cambio, esa imagen remite más a un hombre con una máscara de gas muy al estilo de la Primera Guerra Mundial, quizás una de las razones por las que en Europa (particularmente en Francia) dicha versión se editó de manera significativa, lo que no ocurrió en otros ámbitos, en donde predominó el dibujo de Solano López.

Para tener una idea más clara de esta preferencia por la versión original, es inevitable hacer una muy breve historia de esta historieta. Publicada por entregas, tal como era por aquel entonces el sistema de publicación de este tipo de obras, en la revista semanal *Hora Cero*, la historieta original abarcó el período 1957-1959. Cada entrega tenía tres páginas. Solo más tarde fue editado como libro. Esta lógica de edición presenta sus particularidades, e implicó algunas mutaciones menores en las ediciones posteriores sobre el texto fuente.

La narración de una obra en episodios por entregas requiere del resumen, dada la necesidad de reponer en el receptor la información básica de lo ya visto. Por tanto, en la edición original en fascículos, a partir del segundo número cada episodio se iniciaba con la recapitulación del episodio anterior. En las ediciones posteriores en formato libro, las exigencias de continuidad obligó a los editores a sustituir el cuadro-resumen, innecesario, por una ampliación del cuadro inicial, o bien con un cuadro nuevo en el que muchas veces se introducían nuevos elementos complementarios. Por tanto, aquí tenemos un interesante aspecto de la recepción del cómic, en donde el libro no es simplemente un compilado de fascículos. Es preciso observar que, mayoritariamente, *El Eternauta* fue publicada luego como libro^[6].

Si repasamos las principales ediciones, veremos que la dibujada por Solano López fue la más reproducida, tanto en Argentina como en el exterior. La primera versión fue publicada en fascículos entre 1957 y 1959 (con el detalle de que los primeros números fueron en color), en la revista *Hora Cero*. Luego, en 1961-1962, la editorial Ramírez recopila los fascículos en tres partes. Hay que esperar hasta 1975 para que una editorial, Ediciones Record, haga la recopilación definitiva, reimpresa en muchas oportunidades. La versión dibujada por Alberto Breccia en 1969 tuvo menos ediciones: la original, en la revista *Gente*; en 1982 en *Los libros de Humor* n.º 3, de Ediciones de la Urraca; y la más accesible hoy día, de 1997, *El Eternauta y otras historias*, por Ediciones Colihue. La publicación estuvo acompañada por otras obras menos conocidas de Oesterheld, como *Richard*

Long, Doctor Morgue, Borman lo vio así y la muy curiosa *La guerra de los Antartes*, esta última dibujada por Gustavo Trigo y León Napo (cuya edición original es de 1974 como tira diaria en el diario *Noticias*)^[7]. La segunda parte de *El Eternauta*, con dibujos de Solano López, fue concluida poco antes de la desaparición de Oesterheld^[8].

EL ETERNAUTA EN EE. UU.

Una extendida polémica atraviesa la relación de este cómic nacional con la cultura estadounidense. Ya desde un comienzo se discutió si la novela por entregas de Robert Heinlein *Starship Troopers* (1959) estaba «inspirada» en *El Eternauta*, o a la inversa.

La obra de Heinlein fue publicada por entregas en la revista *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* de octubre a noviembre de 1959, con el título de *Starship Soldier*, y luego como libro, con el título con el que se la conoce hoy, a fines de ese año. Los elementos que abonan la polémica son muchos, pero no muy consistentes: que en ambos casos la cabecera de la invasión sea Buenos Aires, que porteños sean sus protagonistas, y que una raza de escarabajos controlados por un poder invisible constituya la primera línea de invasión son elementos efectivamente comunes en ambas obras. Pero el espíritu que las anima es muy diferente. La obra del autor norteamericano es belicista y filofascista, aspecto que el director holandés Paul Verhoeven expandió a través del diseño del vestuario y de la inserción de propaganda política en su versión cinematográfica de 1997. No puede decirse lo mismo de la obra de Oesterheld, que pone de manifiesto la épica del hombre común. Juan Salvo es simplemente un padre de familia que las circunstancias transformarán en héroe.

No obstante, hay un hecho concreto que une fuertemente ambas obras: Heinlein y Oesterheld se conocieron en Buenos Aires en 1957 y compartieron más de un café juntos. Según comenta Pablo Capanna, podemos asumir que en esas charlas de café surgió algo más que una idea similar en ambos autores^[9]. Lo cierto es que ambas obras reelaboran todos los lugares comunes de las obras de invasión, en particular las que poseen carácter apocalíptico o posapocalíptico. Ambos innovaron en un aspecto crucial: el poder no tiene rostro y obliga a combatir a quienes no desean hacerlo. Quizás esa Buenos Aires de fines de los 50 fue un buen entorno para incubar esa idea.

Hollywood seguirá teniendo una sospechosa impronta de *El Eternauta* en sus films de invasión. En 1983, Adolfo Aristarain llevó a Hollywood su proyecto para filmar allí *El Eternauta*. El proyecto fue rechazado. No obstante, algunas líneas argumentales del proyecto de Aristarain fueron retomadas en la película de 2011 *Invasión del mundo: Batalla Los Ángeles*, propaganda no muy sutil del cuerpo de marines de EE. UU. Rasgos del mismo tipo se observan en películas más cercanas en el tiempo como *Skyline*^[10]. Respecto a esta experiencia, recordará el director argentino en una entrevista que:

No llegué a hacer el guión [sic] porque siempre hubo problemas con los derechos y creo que los sigue habiendo. Además, creo que el problema es otro: es una película muy cara y donde no hay plata en serio no se puede hacer. Y terminás haciéndola con los yanquis, con lo cual hacés una película de ellos y la base de «El eternauta» es

que es muy porteña. Cuando me metí con el proyecto, mandé una traducción a los Estados Unidos. Era el momento en que había salido «V-Invasión Extraterrestre» y de allí me contestaron que era igual a «V»... Con esto de los yanquis de «contame la historia en dos líneas», todas las historias se parecen. (Aristarain, *La Nación*, 30 de mayo de 1998).

El comentario de Aristarain es muy interesante porque hace hincapié en el único aspecto de la obra presente en *El Eternauta* que atravesaba a la cultura norteamericana de entonces (y probablemente también a la actual): la neurosis de la invasión. Desde ese punto de vista, realmente poco tiene que ofrecer a la cultura de masas norteamericana este cómic sudamericano. Sin embargo, desde la «solidaridad icónica», *El Eternauta* (y su primera parte en particular) ofrece imágenes que identifican un tipo específico de invasión, y de ahí el interés que, no obstante la sobreabundancia de películas y cómics del género, despertó en algunos medios norteamericanos la obra de Oesterheld. Sin duda, la más significativa es el desarrollo icónico de este tipo específico de héroe tan popular como épico: un no soldado devenido soldado. Las imágenes de su familia y de su hogar constituyen un verdadero «*image system*». La otra, quizás aún más compleja, es que jamás veremos en la obra el auténtico rostro del invasor. El poder está muy lejos, pero sus tentáculos son infinitos.

En cuanto a traducciones, recién en el año 2015 la editorial Fantagraphics publicó *The Eternaut* (2015), basada en la edición argentina de 1976. Por tanto, no parte de la edición episódica sino del formato libro, más afín a la cultura del lector de cómics actual. Esta es la primera edición en inglés, en una interesante traducción de Erica Mena. La edición es de Juan Caballero, profesor de literaturas hispánicas en EE. UU. Creo interesante incluir un fragmento de una reseña de un medio especializado a esta edición, porque muestra cómo fue leída la obra en EE. UU.:

[...] this book comes with an amazing history. Published for the first time in English (its translator is Erica Mena) by Fantagraphics, The Eternaut was created in Argentina in 1957 where it appeared initially as a newspaper [sic] serial, and where its reputation, even today, could not possibly be higher. According to an afterward in the English edition by Juan Caballero, a professor of Hispanic studies, in Argentina El Eternauta isn't just a classic comic; it is «the alpha and omega of a national tradition». In Buenos Aires, its hero, Juan Salvo, wearing the homemade diving suit he hopes will save him from the mysterious radioactive snow that has unaccountably blanketed his country, may still be seen in murals, political graffiti and hipster poster campaigns: a uniquely Argentinian superhero (Cooke, 2015).

Este libro viene con una historia increíble. Publicado por primera vez en inglés (su traductor es Erica Mena) por Fantagraphics, *El Eternauta* fue escrito en Argentina en 1957, donde apareció inicialmente como una serie de periódicos, y donde su reputación, incluso hoy, no podría ser mayor. Según una edición posterior en inglés de Juan Caballero, profesor de estudios hispanos, en Argentina *El Eternauta* no es solo un cómic clásico; es «el alfa y omega de una tradición nacional». En Buenos Aires, su héroe, Juan Salvo, con el traje de buceo casero que espera que lo salve de la misteriosa nieve radiactiva que ha cubierto inexplicablemente su país, aún se puede ver en murales, grafitis políticos y campañas de pósteres *hipster*: un superhéroe argentino único. (Nuestra traducción).

El personaje del Eternauta en esta primera parte es visto como «superhéroe», algo que definitivamente no es. Y cuando lo llegue a ser (en su segunda parte), realmente perderá su encanto. Sucede que la concepción icónica del superhéroe

en el cómic norteamericano lleva a leer al cómic argentino en esa misma clave, y, por tanto, no puede detenerse en el hecho de que el «traje» del superhéroe (a fin de cuentas, aquello que lo define) no es ícono de poder sino de la improvisación de un puñado de hombres comunes decididos a sobrevivir.

EL ETERNAUTA EN EUROPA

Pero es en Europa, y en particular en Francia e Italia, en donde *El Eternauta* alcanzará una popularidad comparable a la que posee en Argentina. En su artículo dentro de la *Historia mundial del cómic*, David Lipszyc (2000) sostiene que:

Breccia et Oesterheld sont appelés en 1969 par la revue Gente pour continuer «LEternauta». [...] Il faudra attendre trois ans pour voir le triomphe de «LEternauta» dans Linus, qui la publie en quelques numéros et la situe dans la ligne de la grande littérature fantastique argentine avec Borges, Bioy Casares et Cortázar (Lipszyc, citado en Morhain, 2000).

Breccia y Oesterheld son llamados en 1969 por la revista Gente para continuar *El Eternauta* [...] Será necesario esperar tres años para ver el triunfo de *El Eternauta* en Linus, que lo publica en algunos números y lo coloca, para los lectores franceses, en la línea de la gran literatura de fantasía argentina con Borges, Bioy Casares y Cortázar. (Nuestra traducción).

Si bien en general los editores han preferido las ilustraciones de Solano López antes que las de carácter más expresionista de Breccia por ajustarse a un esquema de «solidaridad icónica» más apropiado a la ciencia ficción, vemos que *La band dessinée* francesa (y también el fumetto italiano) no ha desdeñado en absoluto la versión de Enrique Breccia, con un dibujo mucho más audaz, al punto de concederle una categoría dentro de lo fantástico equiparable a la de tres grandes maestros del género como fueron Borges, Bioy Casares y Cortázar. La versión original de 1969 para la revista *Gente*, no obstante, no fue bien recibida en Argentina, no solo por sus características gráficas sino por sus matices ideológicos. En esto, probablemente, también fue determinante la poca convicción de los mismos editores de Gente. Por otro lado, quizás tampoco fue (y más pensando en la época) el medio más adecuado para un contenido como el de esta versión sumamente politizada.

La obra de Oesterheld, y en dibujos de Solano López en particular, fue editada en Alemania, la URSS (y luego Rusia), Grecia, etc. Y, salvo en la URSS, en general son ediciones recientes. En Grecia, particularmente, su aparición es en 2012, algo posterior a la crisis griega de 2009, en un contexto de empobrecimiento y crisis social en donde la figura de Juan Salvo, el Eternauta, adquiere un alto valor simbólico. Pero en ningún país la fortuna de *El Eternauta* fue mejor que en Italia. La cantidad y variedad de ediciones es abrumadora, y sería extensísimo detenernos en cada una de ellas. No es solo que Italia posea una intensa relación con la literatura argentina que va más allá de sus autores «internacionales», sino que incluye un importantísimo volumen de traducciones de Osvaldo Soriano y Roberto Arlt, en particular de *Los siete locos*. El poeta y crítico Mario Luzi explicaba este hecho a partir de lo que él denominaba las dos corrientes dominantes de la literatura argentina: la hipotética (Borges-Cortázar, lo fantástico) y la demoníaca (Arlt-Sábato, el problema del mal en el hombre), la segunda sería la que era efectivamente más permeable a los receptores en el país de

Pirandello y del *Giallo* (Luzi, 1989, p. 44). *El Eternauta* puede pensarse como una involuntaria síntesis de ambas corrientes, en donde incluso la épica del hombre común es más aceptada que la tradicional, en una cultura que, como la nuestra, no cuenta con una literatura épico-caballeresca, sino como obras fantástico-románticas y grotescas, como el *Orlando Furioso*, de Ariosto. La impronta política asociada con lo «demoníaco» es puesta de relieve por la siguiente afirmación de Goffredo Fofi:

Juan Salvo [el Eternauta] si confessa e si racconta proprio a lui, Oesterheld, affinché con il suo lavoro di divulgazione della sua storia metta in guardia l'umanità (l'Argentina) da quello che sta per capitargli. Da questo punto de vista, potremmo dire che L'Eternauta è uno dei fumetti più sapientemente politici dell'intera storia del fumetto: del fumetto e non del graphic novel, che viene dopo, e alla cui storia non mi pare attendibile ascriverlo — mentre è un grande esempio e risultato del fumetto seriale (Fofi, 2018, p. 5).

Juan Salvo se confiesa y relata propiamente a él, Oesterheld, con el fin de que su trabajo de divulgación sobre su propia historia ponga en guardia a la Humanidad (la Argentina) ante aquello que está por sucederle. Desde este punto de vista, podríamos decir que *El Eternauta* es uno de los cómics más sabiamente políticos de toda la historia del cómic: del cómic y no de la novela gráfica, que viene después, a cuya historia no me parece atendible adscribirlo — mientras es un gran ejemplo y resultado del cómic serial—. (Nuestra traducción).

En el campo específico del cómic, es importante señalar el trabajo conjunto de guionistas argentinos e ilustradores italianos, particularmente en los años 50 del siglo pasado. Desde 1947 varios dibujantes peninsulares, entre ellos Rino Albertarelli, Paul Campani, Alberto Ongaro y el mucho más renombrado Hugo Pratt, comienzan a trabajar en Buenos Aires, donde se vuelven más famosos que en la misma Italia de aquel entonces (Barbieri, 2019, p. 92). De todos estos trabajos, los más recordados son sin duda *Sargento Kirk* (1953) y *Ernie Pike* (1957), producto ambos de la colaboración entre H. G. Oesterheld y Hugo Pratt. Si pensamos que luego Hugo Pratt (dibujante y guionista, con la colaboración de la colorista Patrizia Zanotti), ya de regreso en Italia, publicará *Il Corto Maltese* (1967) y Oesterheld (guionista, con los dibujos de Solano López), *El Eternauta*, podemos advertir que de esa colaboración surgió una visión de la épica muy particular, que ambos autores plasmaron en sus obras posteriores. Si pensamos que *Sargento Kirk* es un *western* muy particular, con rasgos que lo acercan al futuro *spaghetti western* italiano, tan famoso en el cine, y *Ernie Pike*, una visión de la guerra desde un cronista que busca retratar los aspectos humanos del conflicto, claramente estamos ante una épica no tradicional, en donde el héroe es ambiguo en muchos sentidos. No es un superhéroe, ni es capaz en sí de grandes proezas, sino simplemente un hombre común o incluso marginal, que las circunstancias han llevado a vivir momentos extraordinarios, y que concluye llevando a cabo acciones más grandes que él mismo. Bien puede ser esta la más realista concepción del héroe contemporáneo. Preludio del héroe del infinito por venir, Juan Salvo.

Por tanto, no debe extrañarnos esta fascinación italiana con la obra de Oesterheld, reflejada incluso en el hecho de que la principal revista de cómic en la historia de Italia se llamó, precisamente, *L'Eternauta*. Revista mensual editada entre 1980 y el 2000 (alcanzó doscientos números), primero por la editorial EPC (Edizione Produzione Cartoon) y luego, desde el número 60, por Comic Art, *L'Eternauta* publicó una gran cantidad de autores argentinos, además de

Oesterheld: Trillo, Saccomanno, Breccia, Altuna, Mandrafina. Luego, durante un período más o menos similar, el equivalente argentino de la célebre revista italiana, tanto en estética como en contenidos, la emblemática revista *Fierro* (primera época), hará lo propio, publicando un gran número de autores italianos (el propio Pratt y Paolo Serpieri, entre los más destacados).

CONCLUSIONES

Es importante preguntarse por qué esta historieta ha alcanzado dentro y fuera del país tan importante repercusión. Acaso porque posee la cifra de toda obra maestra: es local y universal a la vez. Y lo local (el juego del truco, el tango, la avenida general Paz, el estadio de River, la glorieta de Barrancas de Belgrano, Plaza Italia, el Congreso) constituye una lente que amplifica lo universal. Y allí encontramos el mito de la resistencia ante la opresión, encarnado no en un superhéroe o en una figura épica, sino en un hombre común. Puede que no exista nada más épico que un padre que lucha por su familia ante lo que no puede ni siquiera conocer o imaginar. En esta dimensión universal, *El Eternauta* deviene ícono en sí mismo de un imaginario esencial y común a toda la humanidad. Y eterno.

Referencias Bibliográficas

- Aristarain, A. (30 de mayo de 1998). Entrevista. Buenos Aires: *La Nación*. Recuperado 15 de agosto, 2019, desde <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/con-plata-y-sin-pelicula-nid98321>
- Ávila, F. (1987). Platos voladores ¡al ataque! En revista *Fierro* N° 33. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 40-41.
- Barbieri, D. (2019). *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci.
- Barbieri, D. (2018). *Semiotica del fumetto*. Roma: Carocci.
- Cacciari, M. (2011). *Íconos. Imágenes extremas*: Madrid: Casimiro.
- Cooke, R. (2015). The Eternaut Review. Hero in homemade diving suit. En *The Guardian. International Edition*. London. Recuperado 12 de septiembre, 2019, desde En <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/15/the-eternaut-hector-german-oesterheld-francisco-solano-lopez-review>
- Fofi, G. (2018). Introduzione. En Oesterheld, H. G. y Solano López, F. *L'Eternauta*. Torino: 001 Edizioni.
- Fumagalli, A. (2004). *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*. Milano: Il Castoro.
- Groensteen, Th. (2007). *The System of Comics* [traducción de Bart Beary y Nick Nguyen]. Mississippi: University Press of Mississippi. [Edición de Kindle.]
- Luzi, M. (1989). *Chronache dell'altro mondo*. Genova: Marietti.
- Morhain, J. (2000). La Argentina premonitoria: *El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld. Recuperado 8 de agosto, 2019 desde <http://www.quintadimension.com/node/254>
- Oesterheld, H. G. (Guion) y Breccia, A. (Dibujos). (1998). *El Eternauta*. Buenos Aires: Colihue.

- Oesterheld, H. G. (Guion) y Solano López, F. (Dibujos y Color). (SF). *El Eternauta*. Buenos Aires: Ediciones Record.
- Oesterheld, H. G. (Guion) y Solano López, F. (Dibujos). (SF). *El Eternauta* Segunda Parte. Buenos Aires: Ediciones Record.
- Oesterheld, H. G. (Guion) y Solano López, F. (Dibujos). (2018). *L'Eternauta* [Trad. Giliola Viglietti]. Torino: 001 Edizioni.
- Postema, Barbara. (2013). *Narrative Structure in Comics*. New York: Rochester Institute of Technology.

Notas

*Doctor en Letras, magíster en Diversidad Cultural y licenciado en Letras. Investigador y docente de grado y de posgrado en la Universidad Católica Argentina, la Universidad de Palermo y la Universidad del Salvador. Correo electrónico: ddelpercio1@gmail.com.

[1] A modo de ejemplo, en la versión en novela gráfica de *El matadero*, de Echeverría, que dibuja Alberto Breccia, se emplea una tipografía gótica cuando se expresa el unitario, y una tipografía común en los demás casos. Es fácil advertir el énfasis ideológico que se logra mediante este recurso gráfico.

[2] El concepto de «solidaridad icónica» es retomado por los análisis narratológicos y semióticos posteriores de Barbara Postema (2013) y Daniele Barbieri (2018).

[3] El concepto de «image system» refiere a cómo las imágenes en un film, incluso separadas por largas secuencias, convergen constituyendo un sistema. Básicamente implica una microestrategia narrativa cinematográfica que consiste en la presentación de objetos en diferentes momentos y contextos del relato fílmico, a los que se asigna carácter simbólico (Fumagalli, 2004, p. 98).

[4] No incluimos a la célebre *Mafalda*, de Quino, ya que se trata de una concepción diferente. Cada episodio de *Mafalda* es conclusivo. Hecha esta salvedad, *Mafalda* es, probablemente, mucho más popular dentro y fuera de Argentina que *El Eternauta*. Es de destacar, sin embargo, que pertenecen a épocas muy cercanas, lo cual habla de la riqueza de la historieta argentina de aquel entonces. En la página web <https://www.ahira.com.ar/> el lector encontrará varias publicaciones de historietas nacionales, entre ellas, *Hora Cero* y *Fierro*.

[5] Los usos que ha hecho la política del personaje de Juan Salvo funcionan en cierto modo gracias a la capacidad icónica de la figura, que se convierte en una «imagen extrema» o «un pensar gráfico» como diría Massimo Cacciari (Cacciari, 2011, p. 3): una compleja síntesis de significados, antes que una metáfora.

[6] En rigor, la industria del cómic posterior a los años 50 tendió, gradual, pero con firmeza, al *comic book*, un mercado con aspectos, beneficios y complejidades muy diferentes que el que posee la edición en fascículos. Para ampliar, sugerimos consultar a Barbieri (2019, pp. 145-153).

[7] *La guerra de los Antartes* refleja, bajo el formato de la invasión extraterrestre, los conflictos políticos de los años 70 en Argentina. Es posiblemente la historieta de Oesterheld más abiertamente política. De la misma época es *Platos voladores al ataque*, una entrega en fascículos con figuritas en color que acompañaba un álbum de figuras del fútbol. Si bien no estaba firmada, el guion era de Oesterheld y los dibujos (a color) de Alberto Breccia (Ávila, 1987, p. 40).

[8] La tercera parte de *El Eternauta*, así como otros textos menores vinculados a la saga, ya no tienen guion de Oesterheld, salvo episodios puntuales.

[9] De una entrevista personal del autor de este artículo con Pablo Capanna.

[10] En Argentina, todos los intentos de llevar a la pantalla grande la obra de Oesterheld fracasaron rotundamente, en general por falta de financiamiento y tecnología. El caso más cercano en el tiempo es el de la directora Lucrecia Martel, quien lo abandonó dos años después de

comenzado, alegando falta de fondos. No obstante, al parecer también existieron profundas diferencias con los herederos del autor. Finalmente, el 20 de febrero de 2020, el CEO del servicio de entretenimiento por *streaming* Netflix ha anunciado una serie de *El Eternauta* que sería dirigida por Bruno Stagnaro.